



Risa y mujer: motivos de humorismo femenino en el ciclo de los *Palmerines*

Federica Zoppi
(Universidad de Zaragoza) *

Abstract

En el ámbito del estudio de la comicidad en los libros de caballerías, esta contribución se dedica al humorismo femenino y, en concreto, a la identificación de los motivos cómicos relacionados con fealdad y hermosura que proceden de personajes femeninos del ciclo de los *Palmerines*, a partir de las obras españolas originales (*Palmerín de Olivia*, 1511; *Primaleón*, 1512; *Platir*, 1533), pasando por sus traducciones italianas (que remontan respectivamente a 1544, 1548 y 1548), realizadas por Mambrino Roseo da Fabriano, para llegar a las continuaciones compuestas por el mismo Roseo en italiano (*Il secondo libro di Palmerino d'Oliva*, 1560; *La quarta parte di Primaleone*, 1560; *La seconda parte di Platir*, 1560; *Flortir*, 1554; *Il secondo libro di Flortir*, 1560). A través del análisis de estos motivos se intentará destacar eventuales diferencias entre el humorismo femenino en el corpus español y en el italiano, para formular unas reflexiones sobre la imagen de la mujer en las dos tradiciones.

Palabras clave: *Palmerines*, motivos cómicos, mujer, belleza, fealdad.

In the study of comic elements in romances of chivalry, this work explores female humor through the identification of comic motifs related to ugliness and beauty that come from female characters of the Palmerín cycle. Therefore, the corpus that is considered includes the Spanish romances (*Palmerín de Olivia*, 1511; *Primaleón*, 1512; *Platir*, 1533), as well as their Italian translations (published in 1544, 1548 and 1548 respectively), composed by Mambrino Roseo da Fabriano, and the Italian sequels by the same author (*Il secondo book of Palmerino d'Oliva*, 1560; *La quarta parte di Primaleone*, 1560; *La seconda parte di Platir*, 1560; *Flortir*, 1554; *Il secondo book di Flortir*, 1560). By the analysis of these motives, we aim to highlight possible differences between female humor in the Spanish and in the Italian romances, in order to examine the representation of female characters in the two traditions.

Keywords: *Palmerines*, comic motives, woman, beauty, ugliness.



* Este trabajo se integra en un proyecto que ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizon 2020 de la Unión Europea en virtud del acuerdo de subvención n° 794868.

Los libros de caballerías representan en el siglo XVI uno de los géneros que alcanzó mayor difusión, una lectura de entretenimiento donde la fantasía, el humor, las relaciones amorosas crean un entorno que llama la atención de un público mayoritario y transversal, que abarca clases sociales diferentes y que encuentra en las mujeres un grupo de lectores especialmente fieles¹. El estudio del humorismo relacionado con los personajes femeninos de los libros de caballerías puede, entonces, proporcionar unos datos útiles para reflexionar desde una perspectiva no solo literaria, sino también social, sobre el público receptor del género caballeresco y su contexto, sobre todo si intentamos comparar, en el marco de un mismo ciclo narrativo, la risa femenina reflejada en los libros españoles con la que aparece en las continuaciones italianas. En este caso concreto, me limitaré a contrastar el motivo en el ciclo de los *Palmerines*: la familia española se compone de tres novelas, *Palmerín de Olivia* [*Palm.*]² (1511), *Primaleón* [*Prim.*] (1512), *Platir* [*Plat.*] (1533), cada una de las cuales tiene su correspondiente traducción italiana realizada por Mambrino Roseo da Fabriano y publicada respectivamente en 1544, 1548 y 1548. La aportación italiana incluye también algunas continuaciones originales, de las que es autor el mismo Roseo³: *Il secondo libro di Palmerino d'Oliva* (1560), en adelante abreviado en *Palm. II*, *La quarta parte di Primaleone* (1560) [*Palm. IV*], *La seconda parte di Platir* (1560) [*Plat. II*], *Flortir* (1554) [*Flor.*], *Il secondo libro di Flortir* (1560) [*Flor. II*]⁴.

¹ El tema de la recepción femenina de los libros de caballerías está bien documentado; merece la pena mencionar en particular Marín Pina (1991, 2005, 2011), Biascioli (1993), Bognolo (2003), Herpoel (1993), Baranda (2003 y 2005), Cátedra y Rojo (2004), Maillard Álvarez (2005), Santos Aramburo (2008), Herrán Alonso (2005), Lucía Megías y Marín Pina (2008), Trujillo Maza (2009 y 2010), Gagliardi (2010), Millán González (2017). Álvarez-Cifuentes (2017) estudia la recepción femenina del género caballeresco en Portugal.

² Entre corchetes se indican las abreviaturas de los títulos empleadas, así como se listan en la bibliografía final.

³ Sobre las traducciones y continuaciones italianas de Roseo véase Bognolo (2013a), que se dedica también a un breve estudio de la figura del autor. Cabe mencionar que el ciclo italiano de los *Palmerines* incluye también una aportación de Pietro Lauro, autor del *Polendo* (1566), directa continuación del *Primaleón*. Stefano Neri (2013) proporciona un cuadro general de la difusión europea del ciclo.

⁴ El ciclo palmeriniano incluye también las continuaciones en portugués de Francisco de Moraes, los dos libros del *Palmeirim de Inglaterra* (1543-1544), traducidos al castellano en 1547-1548 y al italiano entre 1553 y 1554. El ciclo portugués se compone asimismo de una *Terceira* (1587) y *Quarta* (1604) partes,

Para averiguar la presencia de esquemas o de situaciones reiteradas, este estudio analiza el humorismo sobre fealdad y hermosura, tratándose de un macro-tema sobre el que las doncellas suelen bromear de forma recurrente, en el ámbito del cual se pueden destacar unos motivos concretos.

1. Risa por fealdad (*X137. Humor of ugliness*)

La fealdad es el más tradicional de los motores de risa, que a partir del planteamiento aristotélico de la cuestión se ha ido transmitiendo a la cultura medieval y, sucesivamente, renacentista. En cuanto expresión de una falta de armonía en las proporciones, la fealdad o deformidad se convierte en un factor que sorprende y produce risa; Thompson categoriza esta situación bajo el motivo *X137. Humor of ugliness*⁵.

Doncellas y caballeros, a partir de una mirada de superioridad que depende de su propia hermosura, suelen reírse del aspecto de los enanos (*Humor of dwarf's ugliness*) que acompañan sus aventuras caballerescas, tanto como escuderos o como intermediarios amorosos que facilitan encuentros secretos entre enamorados. Las ocurrencias que se pueden destacar en nuestro corpus en las que los enanos son blancos de risa se hallan en *Plat. II*, cap. 67, f. 253v, *Flor. II*, cap. 27, ff. 102v-103r (donde se bromea en concreto sobre la estatura del enano, así que se podría plantear una variante del motivo: *Humor of dwarf's height*) y *Palm.*, cap. 32, p. 74.

En esta misma categoría cabe también la risa suscitada por la vejez (*Humor of old age's ugliness*), considerada en sí misma otra forma de fealdad, sobre la que pueden acumularse también otros rasgos ridículos, en las ocasiones en las que se perciba en los viejos un comportamiento no apropiado

escritas por Diogo Fernandes, a las que otro autor, Baldasar Gonçalves, añadió una *Quinta y Sexta parte*. Gonçalo Coutinho amplió ulteriormente el ciclo con tres volúmenes de la *Crónica do príncipe dom Duardos*, redactados al principio del siglo XVII. Para una perspectiva general sobre el ciclo español, véase Marín Pina (1996).

⁵ En la misma categoría se puede añadir la risa por la fealdad de un caballero, como en el caso de Camilote en *Prim.*, cap. 101, p. 232.

a su edad, que por eso se interpreta como otro elemento de fealdad, que se extiende a la esfera moral. El *Primaleón*, por ejemplo, presenta en sus primeros capítulos un personaje que pertenece a esta clase, «una vieja muy flaca y arrugada y estaba muy pobremente vestida, tanto que las carnes se le parecían por muchas partes» (cap. 7, p. 17). Esta figura se convierte en un figurón, cuando, por no contestar a las preguntas que se le hacen, suscita la ira de un caballero que, enojado, «diole con el pie y fízola ir rodando por el palacio» (*ibid.*); esta cosificación de la vieja, convertida en una pelota grotesca rodando por el palacio, provoca la risa de los presentes.

La vejez se hace ridícula aún más cuando se presente acompañada por lujuria, como en el caso de una vieja tan fea «que no ay hombre que vos pudiesse dezir de su gran vejez y fealdad» (*Prim.*, cap. 183, p. 459); la mujer intenta seducir a Primaleón en un «lugar vicioso y rico lecho» (*ibid.*), a pesar de que su aspecto decrepito «mejor estaría en la sepultura que no aquí» (*ibid.*)⁶. El aspecto de la mujer se convierte en motivo de burla, que se extiende también al mismo Primaleón al viajar acompañado por una mujer de semblante tan grotesco: también en este caso, se establece un juego de traición de las expectativas y de ruptura de un código, en este caso estético, establecido, puesto que los caballeros suelen ser acompañados por hermosas doncellas.

Se trata, entonces, de ejemplos en los que se ridiculiza la vejez de mujeres que se quedan al margen, tanto social como narrativo de las novelas, representando, por lo tanto, la antítesis de las jóvenes hermosas que proceden de la tradicional construcción masculina de la femineidad⁷. Ro-seo hace objeto de burla, en cambio, la vejez masculina y, además, la de

⁶ Entre los motivos cómicos de tema erótico y amoroso Thompson incluye también X750. *Jokes on old maids*. Tanto manifestaciones eróticas como amorosas se consideran reprochables por parte de los viejos, puesto que la edad, así como la obsesión por el placer, representa un impedimento para el amor (*De amore*, I, 5, p. 66). Cascales admite los amantes viejos entre las excepciones de personajes humildes que deberían ser exentos de burlas en las comedias, «porque causan con sus amores risa, deshonor de las propias mugeres e hijos». Sin embargo, esto se aplica solo en el caso de que los viejos estén casados: «si el tal viejo fuere soltero, no le excluymos, pues sin perjuizio de parte causa contento y risa con su requiebro y amor» (*Tablas poéticas*, p. 215).

⁷ También en la *Iconología* de Cesare Ripa las imágenes de vejez femenina son cuantitativamente superiores a las masculinas y más despectivas: la mujer vieja se hace alegoría de vicios, pobreza, superstición,

un personaje noble protagonista del enredo: se trata del emperador Flortir, que queda transformado en un viejo por no haber respetado el vaticinio según el que tenía que abandonar las armas a los 55 años (*Flor.*, cap. 134., f. 433v)⁸; tanto el mismo Flortir, como las hadas que descubren su nuevo semblante, se ríen de esta transformación física.

En sentido general, Roseo admite la risa por fealdad en el ámbito cortesano no solo hacia sujetos considerados inferiores, como los enanos, sino también de forma compartida, entre personajes de alta alcurnia, que disfrutaban de burlas y se ríen de sí mismos, escapándose de la más tradicional —clásica y medieval— preocupación por el decoro que, como afirma López Pinciano, se suele guardar «a los dioses, reyes y personas principales, a los cuales es desconveniente la plática que engendra risa» (*Philosophia Antigua Poética*, Ep. IX, p. 384)⁹.

En la mayoría de los casos, las fealdades destacadas quedan acompañadas por algún comportamiento o actitud que añaden otro matiz al valor cómico de los motivos detectados. En el caso mencionado de la transformación del emperador Flortir, de hecho, la vejez representa un motor de risa no solo en relación con la fealdad, sino también por el desajuste —que siempre es falta de armonía— que se produce en relación con las actividades más apropiadas que se asocian con cada edad: el envejecimiento repentino de Flortir se configura como una intervención mágica que obliga al personaje a aceptar lo que don Quijote, unos años más tarde, descuida

enfermedad en la representación de Pereza, Avaricia, Calamidad, Embriaguez, Envidia, Sospecha, Superstición, Usura, Murmuración y Peste, Pestilencia. La lascivia, en cambio, se asocia con la vejez masculina, pero el hombre viejo es también símbolo de virtudes positivas, que apuntan a la representación del viejo sabio. Campos García Rioja (2015) estudia el papel de la vejez masculina en los libros de caballerías, destacando que adquiere en la mayoría de los casos una connotación positiva, asociándose con personajes sabios y expertos.

⁸ Bueno Serrano (2007) registra el motivo *Envejecimiento de doncel, transformación en hombre viejo por encantamiento* (*Prim.*, cap. 214, p. 529,) que se aplica solo parcialmente a esta circunstancia. En el *Index* de Thompson, en cambio, se incluye el motivo D93. *Transformation: prince to old man* y el más genérico D56.1. *Transformation to older person*.

⁹ Todos los tratados teóricos y literarios renacentistas reiteran el planteamiento aristotélico según el cual la risa es admisible solo hacia personajes humildes, que son, consecuentemente, los que protagonizan las comedias; además del Pinciano, podemos mencionar en cuanto partidarios de esta teoría también a Robortello, Maggi y Cascales, que definió la comedia como «imitación dramática de una entera y justa acción humilde» (*Tablas poéticas*, p. 205), puesto que «la gente baja es la que engendra la risa» (*ibid.*).

a causa de –o, quizás, sería mejor decir gracias a– su locura, es decir el paso del tiempo y la consecuente necesidad de conformar sus actividades con el avance de la edad y dejar las armas. Otra esfera de la vida humana que se suele representar en antítesis respecto a la fealdad es la amorosa y erótica, que se convierte en manifestación grotesca cuándo implique a personajes afectados por esta característica. Podríamos destacar, entonces, en el ámbito de los motivos cómicos sobre la fealdad, la risa que procede de situaciones amorosas atribuidas a personajes feos (*Humor of ugliness and love*).

Como se acaba de mencionar, los enanos representan el personaje cómico-folclórico por excelencia en los libros de caballerías, alrededor de los cuales se construyen varias situaciones humorísticas¹⁰. Su fealdad representa una característica esencial que lo convierte en una figura risible puesto que, según la definición aristotélica de la comicidad, la fealdad, junto con la deformidad, se considera como el origen privilegiado de la risa¹¹.

Roseo presenta con cierta reiteración a los enanos enamorados de princesas y hermosas doncellas para ellos inalcanzables y que, en cambio, se burlan de sus intenciones (*Humor of dwarf's unrequited love*)¹²: se trata del enano Orsachino en *Flor. II* (cap. 15, f. 65r; cap. 16, ff. 64v-65r), raptado por la belleza de la Bella Indiana, de Raganello en *Plat. II* (cap. 66, f. 249v; cap. 68, ff. 254r-v, 256r; cap. 75, ff. 280v, 282r-v; cap. 78, f. 298r; cap. 85,

¹⁰ Sobre las funciones del personaje del enano en la literatura caballeresca véase Bueno Serrano (2005) y Marín Pina (2002, 253), que presenta un breve catálogo de algunos de los principales enanos que desempeñan un papel cómico en el género. Zoppi (2019) analiza la función cómica de algunos enanos del ciclo italiano de los *Palmerines*.

¹¹ «Lo risible es un defecto, una fealdad que no comporta dolor ni destrucción, como, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor» (*Poética*, 5, 1449a, p. 43). Esta afirmación representa uno de los ejes centrales de la reflexión medieval y renacentista sobre el tema; por ejemplo, Lodovico Castelvetro, traduciendo casi al pie de la letra al Estagirita, afirma que «il ridevole è un certo difetto e turpitudine, senza dolore e senza guastamento» (*Poetica d'Aristotele volgarizzata*, f. 50v), y Alonso López Pinciano no se aparta de esta teoría a la hora de decir que «la risa está fundada en un no sé qué de torpe y feo» (*Philosophia Antigua Poética*, Ep. IX, 4, p. 389).

¹² Bueno Serrano (2007), entre los motivos que conciernen a los enanos, incluye efectivamente motivos amorosos, por ejemplo, el *Rechazo de enano como pretendiente por doncella* (y *Resistencia de doncella a los avances de un enano*) y la *Venganza del enano, pretendiente de una doncella* (ambos en *Florisando*, 6, 7).

ff. 282r-v), ridiculizado por su amor a Placida por parte de la misma doncella y de toda la compañía caballeresca; en *Prim. IV*, cap. 21, f. 76r es el enano Belviso quien se presenta como blanco de risas a causa de su enamoramiento por Aliandra. Por una parte, la propia fealdad del enano se convierte en un factor cómico en relación —y contraste— con la hermosura de las doncellas¹³, a la que se suma la diferencia social entre los dos; por otra parte, las doncellas también se burlan de las intenciones de los enanos engañándolos deliberadamente, alimentando su amor con falsas esperanzas (como es el caso de Placida con Raganello en *Plat. II*, cap. 85, f. 282r) o a través de alabanzas hiperbólicas que dan falsa confirmación a su vanagloria:

Fu la cena lieta et in essa Raganello il nano diede gran solazzo a tutti, per ciò che la bella Placida raccontò alla sua presenza quel che aveva fatto quel giorno per lei, magnificandolo e essaltandolo tanto che il nano, che era di picciola levatura, si gonfiò in modo che pareva che tutto l'onore di quella guerra dipendesse da lui, perché diceva che se quei cavallieri avevano scacciati i nemici che volevano quella isola occupare, egli era stato cagione di salvare la bella signora Placida, sua signora, che più valeva di mille regni insieme (*Plat. II*, cap. 78, f. 298r)¹⁴.

¹³ Andreas Capellanus en su tratado sobre el amor identifica la belleza como el primer medio a través del que se consigue obtener el amor (*De amore*, I, 6, p. 70). La relación entre amor y belleza tiene raíces en el mundo clásico: ya Platón en *El banquete* afirma que el amor va siempre acompañado por la hermosura, puesto que es también impulso a procrear, que no surge sino en presencia de la belleza (206b-207a): la unión de hombre y mujer es una obra divina que es, por lo tanto, incompatible con la fealdad, que no toma parte en la divinidad. Bajo un punto de vista espiritual, la belleza se relaciona con un cariz de perfección moral y de cualidades espirituales que reflejan la perfección corporal; la belleza entonces se corresponde con un modelo de virtud, mientras que la fealdad es señal de pecado e inmoralidad. La hermosura es, de hecho, un don de Dios y, por lo tanto, un rasgo que acerca a la propia perfección divina y que depende de las cualidades interiores, como se afirma en el tratado didáctico *Bocados de oro*, entre los preceptos de Diogenes el Canino, se incluye que «las bondades de tu alma dan grant fermosura a tu rostro» (p. 39); esta correlación entre exterioridad e interioridad forma parte de la estética medieval y se transmite también al género caballeresco: «mucho le á dado Dios dos fermosos dones vondad e fermosura» (*Lanzarote del Lago*, cap. 151, p. 207).

¹⁴ Para la transcripción de las citas procedentes de las novelas italianas se han aplicado los criterios de Bazzaco (2016, 236-237), que transcribe unos capítulos de la traducción italiana del *Lisuarte de Grecia*, del mismo autor, Mambrino Roseo.

Se trata de una actitud burlesca y engañosa que saca su fuerza cómica de la credulidad del enano, cuya fealdad exterior queda reflejada en la interior, que lo hace aparecer como un tonto. Cabe recordar que la teoría de la comedia de Aristóteles expuesta en la *Poética* identifica a los «peores» como protagonistas de la comedia precisamente por ser víctimas de una deformidad, que puede afectar tanto a su aspecto como a su ánimo. Castelvetro en su *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) identifica los engaños como uno de los motores que mueven a risa; estos engaños se dividen en cuatro categorías menores, dependiendo de sus víctimas; la primera clase de engañados es la de los ignorantes, que faltan de sentido común, desconocen o no entienden lo que todos los demás saben y, entonces, caen en el engaño «per sciocchezza» (f. 51b): en otras palabras se trata de burlas que aprovechan la estupidez o la ignorancia de una víctima que manifiesta un estado mental deficitario, debido a situaciones momentáneas o a causas externas (como la embriaguez), o, además, a defectos de personalidad y falta de intelecto o juicio.

Una situación análoga, que se sigue inscribiendo en la tradición clásica de la ridiculización de la fealdad se produce cuando un caballero feo se enamora de una hermosa princesa (*Humor of ugly knight's unrequited love*). En esta casuística se puede mencionar al personaje de Giber del *Primaleón*, que, enamorado de Gridonia, le ofrece su servicio para ayudarla a alcanzar venganza contra su enemigo Primaleón. La princesa, sin embargo, «volvió la cara contra Primaleón sonriéndose muy graciosamente dando a entender la locura que el cavallero Giber pensava de averla por mujer» (*Prim.*, cap. 87, p. 193). El rechazo de este cortejo despreciable, aunque disfrazado por falsa y burlesca aceptación, se reitera cuando Gridonia le encomienda a Giber el gobierno de un ducado con el solo objetivo de deshacerse de él (es decir «quitallo delante de sí», *Prim.*, cap. 114, p. 268), mientras intenta contener la risa por sus falsas alabanzas. Esta actitud burlesca por parte de la princesa vuelve a crear una situación engañosa que da lugar a la misma situación narrativa ya vista en el ámbito del humorismo dirigido hacia el amor de un enano por una doncella: alimentar las esperanzas de la víctima de la burla significa perpetrar el engaño y proporcionar nuevas ocasiones potenciales de risa, según un esquema narrativo que sigue vinculando la fealdad con la necedad.

Estas pretensiones amorosas por parte de personajes patentemente feos se perciben como expresiones que van en contra de la naturaleza, que violan el orden común de las cosas. En este ámbito es imposible no mencionar los amores de Camilote y Maimonda en el *Primaleón*, fuente de grandes risas en la corte por las declaraciones del hidalgo sobre la hermosura de Maimonda, que, en cambio, «tenía los cabellos muy negros y cortos y crespos a maravilla y traía la garganta muy seca y negra de fuera» (*Prim.*, cap. 101, p. 230)¹⁵. La culminación de la expresión de los excesos a los que puede llevar la idealización amorosa, que trasciende –hasta contradecir– la realidad y se convierte en puro subjetivismo¹⁶, se alcanza con el reto propuesto por el mismo Camilote, que coloca en la cabeza de Maimonda una guirnalda de flores para desafiar a los caballeros a que prueben a defenderla delante de sus amadas¹⁷. Es interesante notar que la risa y los comentarios humorísticos de algunos de los personajes brotan no solo del aspecto grotesco de la pareja, sino también de una directa comparación consigo mismos: el emperador Palmerín confronta su relación amorosa con la de Camilote y Maimonda, jugando con su amada Polinarda sobre su hermosura: «¿creís vós, señora, que si vós fuérades tan fermosa como aquella donzella que no me diérades mayores fuerças para començar acabar mayores fechos de los que fize por vuestro servicio?» (cap. 101, p. 232). La respuesta chistosa de la emperatriz («d’ella a mí ay poca ventaja», *ibid.*) anima a Palmerín a desmentirla para dar prueba de que la hermosura de Polinarda es superior a la de todas las mujeres del mundo. Flérida reitera

¹⁵ «El Emperador no pudo estar que no riesse y ansimesmo todos los altos hombres que con él estavan y dezían: — Cierito, la fermosura de la donzella es tanta que sus fuerças farán ser el cavallero de grande ardimiento. Viéndola ante sí no deve turar cavallero en silla mucho tiempo. Y dezían otras cosas d’escarnio» (*Prim.*, cap. 101, p. 230).

¹⁶ Sobre el canon estético de belleza femenina desde la Edad Media al Renacimiento véase Santonja (2006). El ápice del subjetivismo en el ámbito de la belleza lo alcanzará Cervantes en el *Quijote* con Dulcinea, dama cuya belleza existe solo en la mirada de su creador y enamorado.

¹⁷ Sobre la fealdad de este personaje su propio nombre es revelador: *Maimonda* parece haberse construido sobre *maimón*, una especie de mono. Es palabra andalusí que, según el *Diccionario de arabismos*, procede del andalusí *maymún* < cl. *maymún* «fausto», explicable por antífrasis, al tratarse de un animal de mal agüero en la tradición islámica. Como afirma Cacho Blecua (2018), en la literatura castellana medieval el mono encarna una imagen repulsiva y deformada de la humanidad, cuyo rasgo sobresaliente es la fealdad.

esta comparación en sentido humorístico, llamando la atención sobre la extraordinaria fealdad de la pareja y de Maimonda en particular, que no justifica la declaración amorosa que ha recibido («Cierto, señor, con mayor razón fexistes vós tan grandes fechos que Camilote los fará por aquella donzella tan desemejada es; más le valiera estar allá en su tierra con las bestias salvajes, como ellos son, que no venir acá a espantarnos, que balde es el afán del novel cavallero», p. 232); estas afirmaciones desembocan en la risa de todos los presentes y en la consiguiente furia de Camilote que propone la justa amorosa en defensa de la supuesta hermosura de Maimonda.

Merece la pena mencionar que Roseo también juega con el subjetivismo y la relatividad de la hermosura, así que podríamos plantear la existencia de otro submotivo relacionado con belleza y fealdad, que se podría etiquetar como *Subjective perception of beauty due to love*. Roseo explora esta posibilidad en un ámbito más refinado, durante una conversación entre un caballero y su amada, en la cual participa también otra doncella amiga. El enfoque central es precisamente cómo la pasión y el amor alteran los sentidos del hombre y, consecuentemente, afectan su juicio sobre la belleza de su enamorada:

Io vi ringrazio molto, signor Fileno, della buona opinione che avete di me et ben conosco proceder dall'affezione che mi avete in altri conti mostrato, ma voi vi ingannate [...], voi sete giudice sospetto, poi che la affezione vi inganna. Se voi foste, signora, cavalliere come sete donna, vorrei combatter con voi sopra questa ragione [...], che voi in beltà eccedete ogni altra, ma vediamo pur che non siate incorsa in quel che io mi ho dubitato, che è che voi, a guisa di Narciso, vi siate della propria effigie innamorata. Alchidiana disse allora: «Poi che il signor Fileno ha me chiamata per testimonio, voglio io dir la mia ragione et pigliar prosonzione di esser giudice et dico che è vero che voi cugina sete una delle belle donne del mondo, benché non confesserò esser la più bella, perché anco io mi reputo come voi bella et se il signor Fileno non lo dice et non mi mette in comparazione con voi è perché voi gli sete penetrata nel cuore» (*Palm. II*, cap. 32, ff. 164r-v).

2. Burlas sobre hermosura (*Jokes on beauty*)

Roseo parece dedicar especial atención más que a la comicidad de inspiración clásica que brota de la fealdad, al tema de la belleza femenina, sobre la cual se producen varias conversaciones humorísticas, sobre todo entre doncellas.

En el *Flor. II* (cap. 112, f. 386r) el día de la víspera de la batalla, algunas doncellas expresan su preocupación por sus amados e intentan obtener de la maga Ruffa unas informaciones sobre el futuro resultado de la guerra. La maga, sin embargo, confiesa desconocer los acontecimientos futuros, pero anima a las doncellas para que no pierdan la esperanza y no se dejen vencer por la angustia; al contrario, les recomienda que procuren vestirse y arreglarse para ensalzar su belleza de manera que los caballeros, enorgullecidos, puedan sacar de la hermosura de sus amadas la fuerza y el entusiasmo necesario para conseguir un éxito en batalla:

Elle dovevano star di buona voglia et non smarrirsi per non tenere di malavoglia i loro cavallieri et che si apparecchiassero tutte, giovani, vecchie, donne et donzelle, a ornarsi et polirsi quel giorno più che mai avessero fatto, acciocché i cavallieri cristiani quel giorno, specchiandosi nella beltà loro, divenissero orgogliosi et prendessero ardire et forze, et che se alcuno di quei combattenti avesse lor domandato dono o favore alcuno per portare in quella battaglia, dovessero concederglielo et non lasciargli partire mal contenti (f. 386r).

Esta reflexión impulsa la respuesta burlesca de una de las doncellas, Egregia, que reitera las palabras de Ruffa interpretándolas de forma más concreta, mencionando el arte femenino de la cosmética y, sobre todo, asociando con esta práctica un propósito engañoso que parece intrínseco a la seducción:

Adoperiamo tutti i nostri soliti artifici di farsi bianche, lustri e belle con che sogliamo molte volte ingannare gli uomini, poi che ci è lecito per fare un tanto bene; duolmi molto che, fra tanti cavalieri combattenti, non vi sia uno che si sia compiaciuto di questa poca beltà mia, che gli farei oggi tante carezze e tanti favori che del più vile lo farei il più valente (f. 386v).

A la vez, la joven lamenta no tener, como sus amigas, un caballero al que complacer con su belleza, haciendo reír a sus compañeras («risero tutte del dolce motteggiare», f. 386v)¹⁸.

La belleza femenina, que alimenta a los caballeros en la batalla, es un elemento sobre el que varias doncellas acaban motejando, estimulando las risas de las amigas; para proporcionar una sub-categoría más concreta, justificada por las numerosas ocurrencias de esta circunstancia, se podría hablar de burlas sobre la belleza femenina como impulso para los caballeros en combates (*Jokes on beauty as knights' driving force in fight*):

¹⁸ La misma situación de Egregia en el *Flor. II* (que podríamos etiquetar, a la hora de identificar el motivo correspondiente, como *Lamento risible de doncella/mujer por falta de enamorado*) se encuentra en el *Tristán de Leonís el Joven*, cuando Miliana expresa burlescamente su amargura por no ser su hermosura comparable a la de su amiga Trinea, que hace enamorar a todos los caballeros, al contrario de la misma Miliana: «¡En mala hora acá venistes, que tan hermosa sois que avéis de enamorar todos estos cavalleros, y yo quedarme desechada, que no me querrá ninguno» (II, cap. 164, p. 682). Al escuchar estas palabras, todos los presentes rompen a reírse («fue tanta la grita de risa que ni los cavalleros ni las señoras se podían valer. Y la reina Trinea rió tanto que se sentó en la cama con la mayor risa del mundo», *ibid.*). Egregia está definida como «donzella piacevole e allegra molto» (*Flor. II*, cap. 112, f. 386v), habla y bromea con las demás en alegría; forma parte del grupo de mujeres, intercambia consejos de belleza y su «dolce» forma de hablar no brota de ningún sentido de hostilidad o rivalidad que, en cambio, emerge del motejar de Miliana, «celosa y enojada» (*Tristán de Leonís*, p. 682), consciente de que su vejez es un obstáculo para conseguir su deseo de casarse. Miliana expresa su hostilidad hacia Trinea también con otra crítica: en una escena de sabor celestinesco, las doncellas quieren dar prueba de que Trinea es realmente una mujer y, vencidas las resistencias de la joven, consiguen descubrirle los pechos, así que Miliana le reprocha a la compañera una actitud de supuesto falso pudor: «Sí, muy bien me parece “no quiero, no quiero”, y agora vos descubris por que vos vean» (*ibid.*). Cuesta Torre (1990, 21) destaca la importancia en la obra de escenas corales de mujeres, definiendo la «mujer como grupo» un coprotagonista de la novela. Miliana, de hecho, encarna un tipo cómico bien definido, es decir la vieja que sigue manifestando su inclinación amorosa que, en su caso, es el deseo de casarse, más que la expresión de un deseo erótico como ocurre en otras circunstancias del corpus caballeresco, entre las cuales el ya mencionado episodio del *Primaleón* de la vieja que intenta seducir al caballero. El deseo de casarse representa otro desajuste, de naturaleza también social, entre la edad de la mujer y sus expectativas amorosas; esto la convierte en víctima de las burlas de otras damas, que se ríen de su condición de soltería a pesar de su edad avanzada.

L'imperatrice, fattasi avanti, disse: «Gran forza hanno le bellezze donnesche, poi che sì alti principi sono da quelle trattenuti, tenete adunque conto di noi, che siamo in vero la vostra allegrezza». Rise l'imperatore con gli altri di questa piacevolezza (*Flor.*, cap. 130, ff. 420v-421r).

La principessa Roselina, che era donna piacevole, disse mezzo ridendo: «Et chi sa anco, che oltre questo aiuto delle orazioni, non facciamo noi con le nostre bellezze arditi i cavalieri del nostro campo, specchiandosi in noi, che ci faremo così belle (supplendo con gli artifici a quel che ha mancato in molte di noi natura), che porremo animo ne i vili, accrescendolo ne i valorosi». Risero tutte l'altre (*Flor II*, cap. 62, f. 221v).

Iriolda [...] disse alla imperatrice et all'altre donne: «Signore, [...] le bellezze maravigliose di voi altre faran quell'effetto che non potran far né l'ardir, né l'arme di questi principi et signalati cavalieri, et converrà che l'arme ceda alla gran beltà che in voi regna». La imperatrice, ridendo con l'altre molto, disse che volean seguire il suo consiglio e che molto le piaceva aver udito che dovean esse esser partecipe di quella aventura, che non tutta dovea esser per i cavalieri (*Palm. II*, cap. 7, f. 21v).

[Crasilda] diceva: «In mal punto ha il Re della Tana impresa questa guerra contra la infanta Oristella, mia signora [...]. Non han provato anco i suoi cavalieri la forza della beltà della reina et infanta mia signora et di tante altre belle donzelle che in questa guerra han seco, che non ardirebbono di aspettarci in campo; lascio andar da parte il valor del re nostro et del famoso Cavallier della Sirena, che ancora che sia grande rispetto a quel che porta seco la gran bellezza di sì onorata donna e donzella, non è molto, poi che essi ancora son da esse restati vinti». [...] La reina, scherzando seco, gli rispose: «Ben potrebbe sperare il Cavalliere dalla Sirena sperando nel solo aiuto della nostra bellezza per combatter con i nostri nemici» (*Prim. IV*, cap. 52, ff. 198r-v).

«Ora sì che io son chiara, signora principessa, et potete esser tutte voi altre chiare, che la bellezza di noi donne et donzelle è quella che fa il cavallier ardito et gagliardo [...]; io in particolare credo di aver con la beltà fatto favor grande al mio cavaliere [...] et potrò per sempre vantarmi di esser stata partecipe con la bellezza mia della gloria che egli si ha in questa giostra acquistata». Risero tutte del piacevol parlar della donna (*Plat. II*, cap. 50, f. 186r).

Se puede destacar una ocurrencia de este motivo también en el *Pri-maleón*, pero con una interesante variante: en este caso, un caballero se

burla graciosamente de los efectos que la hermosura de una doncella ha ejercido sobre el comportamiento en batalla de otro caballero amigo:

Muy maravillado fue Belcar de la gran fermosura de Francelina y tovo por el más bienaventurado de los cavalleros a Polendos por tenella en su poder y aver alcançado tanta honra por ella [...]. Y no se pudo sufrir sin se ir abraçar con Polendos y díxole riendo: «[...] Agora no me maravillo del vuestro gran ardimiento que, teniendo delante de vuestros ojos tanta fermosura, a cualquiera gran fecho es razón que deis cabo» (*Prim.*, cap. 58, p. 126).

Otro motivo de risa relacionado con la hermosura se halla en los chistes femeninos que expresan en forma burlesca celos hacia la belleza de otras mujeres, arma de conquista para la atención de los caballeros¹⁹; en este caso, entonces, podríamos hablar de burlas sobre el amor de algún caballero conquistado por la belleza femenina (*Jokes on knight's love gained by beautiful maiden*):

«Or non mi maraveglia io, signora Soldana, se gli uomini impazziscono et restano attoniti di gioia et di piacere in mirar le belle donne, poi che io son donna, sento nel mirar la bellezza di queste vaghe donzelle tanto piacere che non saprei dalla lor vista levarmi per qualunche altra dilettevol vista che si potesse presentare ad occhio umano». «Per mia fe, ridendo Alchidiana disse, che voi dite quel che aveva intenzione di dir anco io, che non credo che beltà umana possa aggradi tanto quanto la beltà di costoro et se questi signori si affezioneranno a queste leggiadre donzelle tanto rispettivamente quanto noi gli siamo affezionate, tenete per certo che noi ce gli perderemo, perché lasciandoci qui, lor correran dietro.» «Se gli è cotesto, disse Laurena, in mal punto per noi son queste donzelle qui comparse, che ci perderemo i nostri mariti, e già parmi vedergli così invaghiti

¹⁹ Los celos por las alabanzas de los caballeros por la hermosura de alguna doncella se encuentran también en contextos no humorísticos, por ejemplo, en el caso de Oriana, celosa de Amadís y de sus palabras de elogio por la hermosura de Briolanja («esto me aconete siempre con vuestro cormano, que mi cativo coraçón nunca en ál piensa sino en le complazer y seguir su voluntad, no guardando a Dios ni la ira de mi padre, y él conoçiendo que ha libre señorío solo a mí, tiéneme en poco», *Amadís de Gaula* II, cap. 59, p. 841); Mabilia consigue aplacar sus preocupaciones, sonriendo de sus angustias. Al mismo tiempo, sucesivamente le aconseja también a Amadís que mida sus elogios de otras doncellas en presencia de Oriana, para evitar avivar sus celos.

star a mirarle che più non si ricordan di noi» (*Palm. II*, cap. 12, ff. 43r-v).

Lucida [...] disse a lei: «Io non posso pensare che questi gentili cavallieri abbiano a porre amore a noi altre di questo paese che in comparazione delle donzelle de i paesi loro nulla in bellezza vagliamo, per quel che ci dimostrano queste sole due che hanno con loro». Et Placida rispose con grazioso modo: «Et noi del contrario temiamo che i nostri cavallieri, che tanto di continuo predicano della bellezza delle donne et donzelle di questo vostro paese, non si sieno già tanto di esse invaghiti che non gli potiamo ritrarre di qua». Molto risero la principessa et l'infanta et tutte (*Plat. II*, cap. 47, f. 174r).

Se trata de risas compartidas entre una compañía de doncellas, en el marco de una conversación dedicada a la exaltación femenina, que, por lo tanto, no expresa ninguna auténtica enemistad sino, más bien, sincera admiración por la hermosura de otras mujeres²⁰; por otra parte, se intuye cierta desconfianza hacia la firmeza de los sentimientos de los caballeros, que se dejan fácilmente distraer y seducir.

Original del universo de Roseo parecen ser los chistes de las mujeres sobre los artificios que exaltan la belleza femenina (*Jokes on female cosmetics*): además del ya mencionado episodio en *Flor. II*, cap. 112, ff. 386r-v, hay que señalar otra ocurrencia en *Palm. II*, cap. 29, f. 112v, donde los artificios femeninos se comparan con los artificios mágicos de los encantadores:

Rise Muzabelino et disse: «Signora non avete voi ricevuta tanta paura con la bruttezza di quei giganti, quanta allegrezza sentiranno le genti dell'Isola di Malfato in veder la vostra bellezza». Sorrise Alchidiana et disse: «Poi che essi hanno a ricevere con la beltà mia questo gran piacere, ben sia che io, con qualche mia arte et industria, mi faccia bella per darglielo, come avete voi usata la vostra in dare a me dispiacere». Risero tutti di questa risposta.

²⁰ Merece la pena mencionar otro libro del ciclo, al que nos referimos en su traducción castellana: el *Palmerín de Inglaterra* (II, p. 257), donde la competencia entre mujeres se presenta como una actitud innata: «como el natural de las mujeres es, puesto que algunas de sí conozcan que deben poco a la naturaleza, ser tan vanas que la fea no confiesa que otra alguna en hermosura y placer le haga ventaja». El asunto se hace central en la competencia entre Arnalta y Miraguarda que, por vanidad y celos, quieren determinar quién sea la más hermosa.

Roseo parece reinterpretar en clave cortesana el tópico misógino de la hostilidad hacia los artificios cosméticos femeninos; la esencia engañadora de estas prácticas, reconocida también por la ya mencionada Egregia («adoperiamo tutti i nostri soliti artificii di farsi bianche, lustri et belle con che sogliamo molte volte ingannare gli uomini») impulsa la crítica tradicional hacia la cosmética, que Boccaccio asumió como asunto literario de su *Corbaccio*, obra precisamente dedicada a la exposición de las razones por las cuales hay que desconfiar de las mujeres y de sus engaños; en esto también se menciona la hermosura, en muchos casos conquistada a través de artificios cosméticos:

Alla libertà degli uomini tendono lacciuoli, sé, oltre a quello che la natura ha loro di bellezza o d'apparenza prestato, con mille unguenti e colori dipignendo; [...] e, faccendosi umili obbedienti e blande, le corone, le cinture, i drappi d'oro, i vai, i molti vestimenti e gli altri ornamenti vari, de' quali tutto il dì si veggono splendenti, dai miseri mariti impetrano; il quale non s'accorge tutte quelle essere armi a combattere la sua signoria e a vincerla (*Corbaccio*, pp. 28-29).

La idea de los artificios cosméticos como arma que debilita la voluntad y el intelecto masculinos, que acaban siendo trastornados por el deseo, se traducen según una clave de lectura caballeresca, en la cual la hermosura femenina es impulso positivo de polo opuesto, es decir que fortalece y anima al caballero a dar prueba de su valor en hazañas bélicas²¹; en este

²¹ Hay que señalar que en varios casos los moralistas condenaron el uso por parte de las mujeres de estos arreglos cosméticos, entre ellos en particular Vives en su *De institutione feminae christianae* (I, 8), que los considera un ulterior peligro de tentación para la moralidad masculina: «principio de fuco; in quo equidem audire pervelim quid spectet virgo, cun cerussa et purpurisso se illinit. Si sic placere sibi, demens est. [...] Si viris, scelestas» (p. 76). A esto añade, citando a san Cipriano: «quae omnia peccatores et apostatae angeli suis artibus prodiderunt quando ad terrena contagia devoluti, a caelesti vigore recesserunt. Illi et oculos circumducto nigrore fucare et genas mendacio ruboris inficere et mutare adulterinis coloribus crinem et expugnare omnem oris et capitis veritatem corruptelae suae impugnatione docuerunt» (p. 80). La belleza representa un peligro en cuanto arma que enciende el deseo masculino: «las mujeres mucho desean parecer fermosas e por esto facen mucho por los componimientos de sus cuerpos; e por ende los maridos deven tener mientes cuáles componimientos les son convenientes e cuáles no, ca

sentido, entonces, el arte cosmética parece perder el valor despectivo que la tradición misógina le atribuye, convirtiéndose en un instrumento que, siempre en las palabras de la graciosa Egregia, «è lecito per fare un tanto bene».

Si en los libros de Mambrino la hermosura es materia que se comenta sobre todo entre doncellas, en los *Palmerines* españoles son sobre todo los hombres quienes juzgan la belleza de las doncellas; la belleza femenina impulsa aventuras caballerescas en cuanto necesita constantemente ser defendida, probada y reconocida por los demás, configurándose como un factor de competición entre los propios caballeros: la belleza femenina, entonces, es un reflejo del valor del hombre, de su capacidad de conquistar la doncella más hermosa, así como de defenderla y mostrarle la devoción adecuada con su servicio. Se multiplican, de hecho, en los *Palmerines* españoles los torneos y los duelos que brotan del deseo de los caballeros de dar prueba de la belleza superior de sus doncellas, ocurrencias menos frecuentes en las continuaciones italianas. En el *Palmerín*, a partir del cap. 36, se organiza un torneo precisamente con este objetivo, anticipado por una conversación entre caballeros que comentan la hermosura de las doncellas, donde cada uno intenta afirmar la superioridad de su amada:

Estava Luymanes en la cámara con otros muchos cavalleros, e començaron de hablar en dueñas e en donzellas, en sus fermosuras; cada uno loava a aquella que

ellas nunca pueden ser buenas ni virtuosas si se pagaren de los malos componimientos e deshonestos» (*Glosa castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano*; cito de Ortega Baún, 2013: 363); consecuentemente, potenciar este don con artificios potencia, a la vez, también estos riesgos, contra los cuales también Capellanus pone en guardia: «sed et si mulierem videris nimia colorum varietate fucatam, eius non eligas formam nisi alia vice primo ipsam extra festiva diligenter aspicias. [...] Cave igitur [...] ne inanis te decipiat mulierum forma, quia tanta solet esse mulieris astutia et eius multa facundia quod, postquam coeperis eius acquistis gaudere muneribus, non videbitur tibi facilis ab ipsius amore regressus» (*De amore*, I, 6, p. 72). Erasmo, en cambio, menos estricto, aunque alabando la obra de Vives, en una carta a él dirigida expresa explícitamente cierto reproche hacia esta postura demasiado severa («do que dices me parece muy bien sobre todo lo referente al matrimonio. Sin embargo, si quisieras moderar este fervor, serían más suaves ciertas cosas [...]. Y de los afeites, dijiste demasiado», cito de Morant, 2002, 82). Véase sobre el tema el estudio de Rodilla (2015) y su bibliografía.

más amava, e afirmavan que no había otra más fermosa que la que cada uno decía. Luymanes, que a todos oya, puso los ojos en la Duquesa e parescióle tan fermosa que pensó que en el mundo no podía haver otra que de fermosura le pasasse e sospiró muy fieramente con el gran desseo que de hablar a su señora tenía, e dixo en alta boz, que todos lo oyeron: «Callen todos los que aman e no hablen en fermosura de dueñas ni de donzellas delante de mí, que yo conozco una dueña, que es señora de mi coraçón, que es tan fermosa que todas las del mundo son nada delante d'ella. E qualquier cavallero que esto quisiere contradizir yo le faré conoscer por fuerça de armas que yo digo verdad» (*Palm.*, cap. 36, p. 84).

Hasta el cap. 43 se suceden y entrecruzan varios duelos «por causa de doncellas». Análogamente, en *Plat.*, cap. 57, p. 263 se produce otra conversación entre caballeros durante la cual se compara la hermosura de unas doncellas para determinar si son dignas de sus servicios:

Y con esto se acostaron los cavalleros y estovieron hablando en la donzella y en su gran hermosura. «Cierto, dixo Garmelio, afincadamente se parece la donzella a lo que yo veo a Florinda, la hija del rey Tarnaes de Lacedemonia.» «Aunque no sea por más d'esso, dixo Platir, merece ella que se le haga todo servicio, que vos digo que en muchas partes he oído loar essa donzella y pensamiento llevaba de verla si no fuera por esto de don Duardos.» «Dígovos, señor, dixo Garmelio, que es una de las apuestas donzellas del mundo Florinda.» «¿Quién vos parece más hermosa, ella, dixo Platir, o Flérída, vuestra señora?» «No tiene más que hazer con Florinda Flérída ni Gridonia, vuestra madre, que yo con el Emperador en sus grandes cavallerías. No lo tengades a burla esto que vos digo, dixo Garmelio, porque cuando la viéredes, veréis, señor, la verdad que vos digo.» «No tengo por cierto, decía Platir, que bien así lo creo yo como lo vós dezides según la gran fama tiene por todas las partidas la infanta Florinda.» [...] Allí apartó el infante Platir a Garmelio y díxole que dicesse al cavallero quién era y llevó consigo a Filadelfo, que no consintió en ninguna manera que fuesse otro ninguno con él, y dixo contra el donzel: «¿Qué te parece de Perfía, la donzella, cuánto es parecida a mi señora Florinda?» «Cierto, mucho se le parece, dixo Filadelfo, en el aire, mas aparte están las faciones de mi señora a las de la donzella.» «Y cuán aparte, dixo Platir, que por essas penará mi coraçón cuanto biviere y d'estas otras no me acuerdo sino cuanto las tengo delante!»

Tanto como el caballero da prueba con sus hazañas de ser digno del amor de la doncella, de la misma forma, de la hermosura de las doncellas

depende su derecho de aspirar al amor de un valiente caballero²²:

Trineo yva tal que no vía por donde yva, ansí fue turbado de la vista de Agriola e dixo a Palmerín: «Ay mi verdadero amigo, [...] ¿qué vos paresce de la fermosura de mi señora?» «Parésceme, dixo él, que es más de lo que dezían. Con derecho debe ser amada de vos» (*Palm.*, cap. 51, p. 115).

En este sentido, entonces, la belleza se presenta como un asunto caballeresco y se debate en la mayoría de los casos entre hombres, sin ninguna intención humorística.

En el universo de Mambrino, en cambio, la belleza es en primer lugar un asunto femenino; aunque exista una competición para determinar quién sea la más hermosa, son las mismas doncellas quienes debaten sobre este tema, de forma humorística y despreocupada, sin conllevar auténticos conflictos entre ellas. No faltan en los *Palmerines* italianos los tradicionales combates caballerescos en defensa de la belleza de la amada (véase *Prim. IV*, cap. 32, *Plat. II*, caps. 63-64), que, sin embargo, nunca llegan a convertirse en episodios centrales del enredo, como puede ser el ya mencionado torneo que se abre en *Palm.*, cap. 36, o la compleja aventura del *Primaleón* para la conquista de la guirnalda de Maimonda, así como la secuencia de desafíos que se desencadenan a partir del cap. 54 del *Primaleón* hasta el 58²³.

²² «The necessity to create a superior female away from reality and firmly lodged in the mind of the lover gave origin to the invention of an abstract construct embodies in the *Lady*. Only in that way could their poetry project male desires of perfection on the female beloved, and still preserve intact their masculine prerogative of superiority over women. Since masculine ideology defined women as naturally inferior to men, it was necessary that the beloved, the *Lady*, be an exceptional woman in the literal sense of the word, that is to say, an exception to the rule. Only by being a unique specimen, could a female be considered worthy of the love of a man» (Lacarra, 1988-89, 19).

²³ Véase el motivo de Thompson H1596. *Beauty contest* o, más en concreto, los individuados por Bueno Serrano (2007), como *defensa de la belleza de una doncella por caballero*, *defensa de la belleza de una dueña por un caballero* (con numerosas variantes, como *defensa de un caballero de la belleza de una doncella en un paso de armas durante un año por su mandato*, *defensa de la belleza de una reina y de que solo merece su amor por caballero en un paso de armas*, *defensa de la belleza de una doncella probándose contra todos los gigantes por su mandato en un paso*, *defensa de un caballero de la belleza de una doncella justando de incógnito durante quince días en el paso de armas de un valle por su mandato*, *justa de un caballero en el paso*

Consecuentemente, las expresiones formularias que apuntan a la hermosura de las mujeres o, más bien, a la hermosura femenina en cuanto motivo de competición caballeresca, son mucho más numerosas y variadas en los libros españoles que en los italianos²⁴. La asociación léxica de la hermosura con el «ardimiento» caballeresco parece tener especial relevancia precisamente en los *Palmerines* españoles, como se puede comprobar analizando la frecuencia de este binomio en el corpus del CORDE de la Real Academia Española²⁵; quizás fue esta la razón que empujó a Roseo a explorar este tema en sus continuaciones italianas, interpretándolo también a la luz de una connotación más humorística.

de armas manteniendo la belleza de la amada, etc.) o *desafío a combate para cumplir un voto caballeresco*, que puede ser precisamente la defensa de la hermosura de la amada.

²⁴ Se trata de todas las fórmulas que incluyen expresiones como «es mi señora más fermosa que todas [las del mundo]/la vuestra» (*Palm.*, pp. 84, 89, 92), «no hay quien en fermosura le pase» (*Palm.*, p. 85), «tan fermosa que ninguna la ygualará en fermosura» (*Palm.*, p. 87), «la más alta donzella de todas las del mundo» (*Palm.*, p. 152), «no hay otra más fermosa en el mundo» (*Palm.*, p. 89), «la más fermosa [donzella] que hay/había/aya en [todo] el mundo/esta tierra» (*Palm.*, pp. 161, 160, 140; *Prim.*, pp. 184, 335), «la más fermosa que en aquel tiempo avía» (*Prim.*, p. 154), «es de mayor valor y fermosura que hay en el mundo» (*Palm.*, p. 97), «otra de mayor valor y fermosura no nació en nuestro tiempo» (*Palm.*, p. 92), «en el mundo en valor ni fermosura no tiene par/aquella que en el mundo no tiene par de fermosura/la su fermosura no tiene par en el mundo» (*Palm.*, p. 323, 188; *Prim.*, p. 184), «otra en el mundo no hay más fermosa» (*Palm.*, p. 91), «la más fermosa de las fermosas» (*Palm.*, p. 93), «nunca había visto otra que más fermosa fuese» (*Prim.*, p. 29), «otra de mayor valor y fermosura que ella no la avía en el mundo» (*Prim.*, p. 81), «la más bella [donzella] del mundo» (*Plat.*, pp. 89, 92, 134, 139, 141, 167, 177, 184, 210, 238, 320, 360), con muchísimas otras variaciones que las traducciones de Roseo no consiguen transmitir en su totalidad, proporcionando un abanico de fórmulas más limitado.

²⁵ Véase por ejemplo: «porque yo más que todos la amo, tendré mayores fuerças para vencellos con el ardimiento que su fermosura me dará» (*Prim.*, p. 82); «viéndola de mis ojos y contemplando en la su gran fermosura me dará ardimiento y coraçón para que Camilote no pueda durar mucho en el campo contra mí» (*Prim.*, p. 238). La asociación manifiesta la misma persistencia también en los *Palmerines* italianos: «la beltà vostra da grande ardimento al cuor mio» (*Prim. IV*, f. 25r); «la gran beltà vostra ha dato a me ardimento e forze di conseguirlo» (*Prim. IV*, f. 117v); «la beltà vostra mi farà gagliardo insieme la vostra buona giustizia» (*Prim. IV*, f. 173r); «favor della bellezza di lei, che fu quel che lo fece vittorioso» (*Plat. II*, f. 250r); «la sua gran beltà ci darà sforzo in questa guerra» (*Plat. II*, f. 33v), etc.

En la tradición medieval, y consecuentemente caballeresca, la hermosura no parece ser motivo de risa: en cuanto expresión de la perfección divina²⁶, se suele acompañar también por una análoga perfección espiritual, que eleva la dama a esa condición de superioridad que justifica el mismo servicio caballeresco. Por otra parte, la belleza de la mujer representa para el hombre una tentación demoníaca que puede dar lugar a situaciones social y moralmente reprochables²⁷, con lo cual las mujeres deben guardar con recato estos rasgos seductores, custodiándolos sin exhibirlos:

Las mujeres apartando sus pensamientos de las mundanales cosas, despreciando la grand fermosura de que la natura las dotó, la fresca juventud que en mucho grado la acrescenta, los vicios y deleites que con las sobradas riquezas de sus padres esperavan gozar, quieren por salvación de sus ánimas ponerse en las casas pobres encerradas, ofresciendo con toda obediencia sus libres voluntades, a que sujetas de las ajenas sean, [...] así deben con mucho cuidado atapar las orejas, cerrar los ojos, escusándose de ver parientes y vecinos, recogiendo en las devotas contemplaciones, en las oraciones sanctas, tomándolo por verdaderos deleites, así como lo son, porque con las fablas, con las vistas su sancto propósito dañan (*Amadís de Gaula*, I, cap. 1, p. 240)²⁸.

²⁶ Véase el excelente estudio de Lida de Malkiel (1975) sobre la mujer como ser creado por las manos de Dios y, por lo tanto, puente hacia la divinidad. La estudiosa traza la historia de este motivo a partir del siglo XII, analizando la confluencia de distintas tradiciones: las inspiraciones filosóficas, procedentes de la cosmología platónica, se unen con las literarias y en concreto con el retrato de la figura femenina de la poesía provenzal, sin olvidar la influencia cristiana aportada por la poesía italiana medieval de tema amoroso, según el modelo del *Dolce stil novo* y, sucesivamente, de Petrarca.

²⁷ En el *Fructus sanctorum* de Alonso de Villegas el demonio toma la forma de una mujer joven y hermosa, que encarna las tentaciones sensuales que atormentan a un monje. La aparición de diablos en forma de mujer se registra también en el índice de Thompson (G303.3.1.12. *Devil in form of woman*) y de ello hay huellas en la producción caballeresca, por ejemplo en *El Baladro del sabio Merlín*, según la catalogación de Luna Mariscal (2017) («sin falta era ella muy fermosa fasta en aquella sazón que aprendió encantamentos e carátulas. Mas, después que el diablo entró en ella, ovo en sí espíritu de diablo e de luxuria e perdió todo su buen parecer; e ninguno no la podía mirar ni tener por fermosa, sino por fea encantada, si no fuese encantado», cap. 20, p. 76)

²⁸ Vives en su manual de educación femenina, recomienda que la doncella salga raramente de casa, para evitar de perjudicar su reputación con las injurias de los demás: «latere debet mulier

El ideal femenino propuesto por Mambrino es evidentemente más cortesano, menos vinculado a la tradición medieval; el mismo tema de la belleza femenina se interpreta como argumento de conversación cortesana entre doncellas, más que como debate entre caballeros que se disponen a luchar en defensa de la hermosura de su amada. De hecho, tener un aspecto atractivo y agradable es un rasgo necesario para las damas de las cortes, según la descripción de Castiglione: «parmi ben che in lei sia poi più necessaria la bellezza che nel cortegiano, perché in vero molto manca a quella donna a cui manca la bellezza» (*Cortegiano*, 3, IV, p. 348). Análogamente el uso de medidas de aseo apunta a costumbres más comunes en la sociedad aristocrática renacentista que en la medieval: la invención de la imprenta permitió la difusión de libros y recetas sobre el arte de la cosmética que anteriormente circulaban privadamente, en contextos familiares, como «secretos» transmitidos oralmente o en forma manuscrita de madre a hija o entre boticarios profesionales (Santonja, 2006, 138-144)²⁹. Ya a

nec multis esse nota. Indicium est non integrae seu castitatis seu famae noscitari a plerisque» (*De institutione feminae christiana*, I, 11, p. 126). Otra vez, la figura femenina y su belleza representa en sí misma un riesgo en cuanto alimenta el deseo del hombre; esta atracción que ejerce de forma natural le puede ganar mala fama; consecuentemente, como se mencionaba, el cultivo de la belleza representa un ulterior riesgo: «pecan las mugeres que se afeytan e se visten a sobejania, e salen e pasan o paranse en algunos lugares por se demostrar e por vanagloria» (*Libro de las confesiones*, p. 206). Castiglione también parece coincidir con este punto de vista: «deve [...] esser più circunspecta [del cortegiano] ed avere più riguardo di non dar occasion che di sé si dica male, e far di modo che non solamente non sia macchiata di colpa, ma né anco di suspizione, perché la donna non ha tante vie da diffendersi dalle false calunnie, come ha l'omo» (*Cortegiano*, 3, IV, p. 348).

²⁹ Rodilla (2015) destaca en el ámbito hispánico algunos ejemplos de esta literatura a partir de dos «mujeres sanadoras» del siglo XII, Trota de Salerno, autora del tratado intitulado *Trotula*, e Hildegarda de Bingen, con su *Libro sobre las propiedades naturales de las cosas creadas* o *Libro de medicina sencilla*, compendios de medicina y sabiduría natural en los que aparecen recetas de cosméticas y consejos de cuidado corporal, *El libro de amor de mujeres*, traducción de una compilación hebrea, y *El régimen del cuerpo*, del siglo XIII; en el siglo XIV Bernardo de Gordonio compuso el *Lilio de Medicina*, al que se añade el tratado de Manuel Díes de Calatayud, *Flores del Tesoro de la belleza. Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres*, para llegar al siglo XV con el *Manual de mujeres en el qual se contienen muchas y diversas reçentas muy buenas*. En el ámbito italiano se publican en el siglo XVI numerosas obras de cosmética, como *Gli ornamenti delle*

partir de la época clásica, los afeites femeninos se consideran efectivamente como medios a disposición de la mujer para conquistar y retener al hombre, hasta el punto de que Ovidio dedica a este tema el tercer libro de su *Ars amatoria*, que se suele conocer bajo el título *Medicamina faciei* y se compuso precisamente para un público femenino, como auténtico manual sobre el arte cosmética, que tiene que mantenerse escondida ante los hombres³⁰:

Est mihi, quo dixi uestrae medicamina formae,
paruus, sed cura grande, libellus, opus.
[...]
Non tamen expositas mensa deprendat amator
Pyxidas: ars faciem dissimulata iuuat (vv. 205-206, 209-210, p. 88).

Quizás remontando a esta perspectiva clásica o, más bien, ovidiana³¹, Mambrino trata con humorismo y despreocupación un tema que solía considerarse, según la tradición medieval, motivo de reproche hacia las mujeres: el uso de afeites se consideraba un medio para alimentar el interés masculino y, por lo tanto, se vinculaba a comportamientos sexuales vetados a la mujer, que perjudicaban su honra. La interpretación cómica de los afeites femeninos, entonces, se solía asociar con auténticas expresiones satíricas, de crítica social contra esta costumbre: en particular, se ridiculi-

donne (1562) de Giovanni Mariniello e *I notandissimi segreti dell'arte profumatoria* (1555) de Giovanni Ventura Roseto.

³⁰ Es interesante notar que un apartado del libro se dedica a las instrucciones sobre cómo reírse: «sint modici rictus paruaeque utrimque lacunae / et summos dentes ima labella tegant, / nec sua perpetuo contendant ilia risu, / sed leue nescioquid femeneumque sonet. / Est quae peruerso distorqueat ora cacinno; / cum risu laeta est altera, flere putes; / illa sonat raucum quiddam atque inamabile: ridet, / ut rudit a scabra turpis asella mola» (vv. 283-290, pp. 91-92).

³¹ No faltan menciones hostiles de la cosmética femenina en la literatura latina, en particular en sentido cómico satírico; en la *Mostellaria* de Plauto la cosmética se hace tema de discusión femenina entre prostitutas. Otras menciones se encuentran por parte de Petronio (*Satiricón*, 23.4) y de Lucrecio (*De rerum naturam*, IV, 1170).

zan, hasta convertirlas en caricaturas, a las viejas que emplean estos trucos³²; por otra parte, del arte de embellecerse con cosméticos se consideran expertas las prostitutas, como ocurre con la *Lozana andaluza* y con el laboratorio que en la *Celestina* está destinado a la elaboración de recetas cosméticas. Roseo, según un espíritu de comedimiento, trata el tema con la típica elegancia de la estética renacentista, apropiada al contexto de la corte y a sus personajes³³.

Además, por lo general, Roseo propone la imagen de unas doncellas que se dedican al arte de la conversación, que se muestran conscientes de su poder sobre los hombres y, astutamente, buscan maneras para aumentarlo, incluso con artificios que sepan exaltar su hermosura, tema que parece no tocarse en los libros de caballerías españoles. Si, en la perspectiva medieval, la mujer se relaciona con lo cómico sobre todo por algún rasgo concreto de fealdad que se le atribuye, tanto física como moral, en el mundo cortesano de Roseo las mujeres impulsan la risa, más que padecerla, gracias a sus capacidades de llevar la conversación de forma humorística. No faltan ejemplos de mujeres feas en los *Palmerines* de Mambrino, pero su imagen grotesca no se relaciona con situaciones cómicas, sino con

³² «Los afeytes de que nuestro sennor se paga es que andedes linpias y vos lavedes con buenas aguas, por que no desagays su imagen y no dedes causa a los estrannos que vos tengan por desonestas y a vuestros maridos en poco por oslo consentir. Y lo peor es que el diablo les enganna a estas tales, que les haze entender que parecen muy hermosas y muy moças aunque son viejas. Y muchas vezes los que las miran se están riendo y haciendo burla dellas, y las mezquinas piénsese que están espantados de su hermosura» (*Castigos y doctrina que un sabio daba a sus hijas*, cito de Rodilla, 2015: 438).

³³ En la *Celestina* los afeites adquieren también otro significado negativo, relacionado con la clase social: la hermosura de Melibea depende de los afeites y, consecuentemente, de los dineros necesarios para permitírselos, como esgrimen las jóvenes Elicia y Areúsa: «Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive quatro donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos en un palo, también dirés que es gentil. [...] Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo» (IX, pp. 407-408). El arte cosmética y, finalmente, la hermosura se hacen entonces reivindicación de una clase social elevada: en el universo de la *Celestina* es un medio de falsedad y engaño, mientras que en la lógica cortesana de los libros de caballerías, los afeites son artificios admitidos que se revelan útiles no solo en el juego amoroso, sino también como impulso fortalecedor para los caballeros, aunque permanezcan prerrogativa de un grupo social que puede acceder a ellos económicamente.

tentativas frustradas de seducción que dan lugar a una búsqueda de venganza: es el caso de Perotta en *Flor. II*, «più brutta et sozza et brutta donzella che mai natura formasse» (f. 100r), que requiere, en cambio, que Darnandro la declare la mujer más hermosa del mundo y, ante su rechazo, le promete venganza y le sigue persiguiendo a lo largo del enredo; también en el cap. 113 del *Flor.* una vieja encantadora, que quiere seducir a unos caballeros, toma prisioneros más de ciento caballeros para vengarse de su fracaso.

Los personajes femeninos italianos que impulsan las conversaciones humorísticas detectadas se reconocen en muchos casos como intrínsecamente predispuestos a la risa y se definen, por ejemplo «donzella accorta e di sua natura allegra» (*Plat. II*, f.258v), «festevole» (*Flor. II*, f. 54v), «donna piacevole» (*Flor. II*, f. 221v), «ardita et faceta molto» (*Palm. II*, f. 52v), «giovane faceta et molto libera nel parlare» (*Plat. II*, f. 173v). Estas caracterizaciones faltan en los *Palmerines* españoles, aunque sí se designe a Triola en el *Platir* como «muy graciosa [...] y muy gran dezidora», una maestra de la conversación que emplea su sentido del humorismo de forma provocadora y maliciosa, para educar a Florinda en el arte del amor y de cómo comportarse con su amado Platir, sobre todo en cuestiones de celos. Se trata, sin embargo, de una caracterización que puede resultar ambigua: Pedro de Luján interpreta esta calidad en manera especialmente negativa cuándo se asocie con las mujeres, criticando las que hacen donaires, cuentan fábulas y «cuentos feos y llenos de gazafatones»; asimismo observa que «muchas mujeres presumen de ser decidoras, graciosas y mofadoras» y que «lo que en los hombres llamamos gracia, en las mujeres llamamos chocarería» (*Coloquios matrimoniales*, p. 22). Esta actitud se opone, de hecho, a una de las cualidades que los moralistas de la época apuntan como entre las más deseables para una mujer, es decir ser callada: «la mujer honesta y grave no se ha de preciar de donosa y decidora, sino de honesta y callada» (*Coloquios matrimoniales*, p. 22), perspectiva compartida también por Vives.

Los *Palmerines* italianos, en conclusión, reflejan un mundo cortesano que se está apartando de forma evidente de la tradición medieval, también respecto al papel de las mujeres, que pueden moverse y expresarse en el ámbito de la corte con más libertad, sobre todo por lo que atañe al humorismo: la mayoría de los personajes que se ríen en los libros italianos son

mujeres, que parecen desempeñar en la corte el rol que Castiglione en el *Cortegiano* le atribuye como actitud ideal a la doncella de corte: «sarà nel conversare, nel ridere, nel giocare, nel motteggiare, in somma in ogni cosa graziatissima; ed intertenerà accomodatamente e con motti e facezie conveniente a lei ogni persona che le occorrerà» (3, IX, p. 355).

En esto influye sin duda el mismo contexto cultural de Roseo y sus relaciones con las familias nobiliarias más conocidas e importantes de Italia, como los Orsini-Strozzi, los Colonna, los Farnese, los Este. Aunque, en la mayoría de los casos, falten datos ciertos sobre la naturaleza profesional de estas relaciones, queda atestiguado que durante los años que vieron la publicación de algunas de las obras del ciclo de *Palmerín*, entre 1561 y 1575, Roseo vivió con Clarice dell'Anguillara y su marido, Sciarra Colonna; Bognolo (2013b: 62) plantea la posibilidad de que Roseo haya sido preceptor de la misma Clarice, que cuando se casó tenía doce años. De los documentos consultados por Bognolo, emerge la existencia de una relación de amistad y confianza entre Clarice y Roseo que puede haber nacido durante los años anteriores, a partir de una relación que Roseo estableció con la familia de la joven: la traducción de *La silva de varia lección*, de Pedro Mexía, compuesta por el propio Roseo e impresa en 1544, lleva una dedicatoria a Flaminio dell'Anguillara, padre de la misma Clarice.

La atención que Roseo dedica a las figuras femeninas en los libros del ciclo de *Palmerín* podría respaldar esta hipótesis de Bognolo: las continuaciones originales del escritor, publicadas entre 1554 y 1560, podrían haberse escrito no solo para acomodar los gustos de un genérico público femenino, sino también considerando como destinataria a una futura lectora en concreto. Y efectivamente muchas intervenciones humorísticas de las doncellas de Mambrino, además de tratar temas exquisitamente femeninos, como es el caso de los artificios cosméticos, pueden interpretarse en sentido didáctico: emblemático el ejemplo del ama de compañía Lepida que, al contrario de lo que ocurre con las amigas y sirvientas tradicionales de los libros de caballerías, no ayuda a su ama a concertar citas nocturnas con su amado, sino, más bien, intenta desanimarla para que desista de la intención de concederle un don, expresando toda su desconfianza hacia los hombres. Quizás relacionado a esto, merece la pena evidenciar que no se producen casos de doncellas violadas por el caballero amado, con las

consecuentes justificaciones de las criadas, como ocurre en cambio en el *Primaleón* entre Flérída y Duardos: el amor retratado por Roseo parece no conocer violencia si no en forma de amenaza de la que el caballero enamorado protege a la doncella (*Flor.*, cap. 31); es más, la violencia sexual se representa también como auténtica abominación perpetrada por seres monstruosos (*Flor.*, cap. 1) o inmorales, incluso en pasiones incestuosas (*Flor.*, cap. 16).

La figura femenina de Roseo, en conclusión, si no puede definirse estrictamente moderna, parece sí dar un paso adelante respecto a la imagen de la mujer medieval y conformarse con la postura de Castiglione, según el cual la importancia de la mujer en la corte es comparable con la necesidad de su presencia en los asuntos caballerescos:

Come corte alcuna, per grande che ella sia, non po aver ornamento o splendore in sé, né allegria senza donne, né cortegiano essere aggraziato, piacevole o ardito, né far mai opera leggiadra di cavalleria, se non mosso dalla pratica e dall'amore e piacer di donne, così ancor il rationar del cortegiano è sempre imperfettissimo, se le donne, interponendovisi, non danno lor parte di quella grazia, con la quale fanno perfetta ed adornano la cortegiana (*Cortegiano*, 3, II, p. 346).

Mambrino parece ofrecer a una lectora femenina un pequeño manual humorístico de inspiración caballeresca sobre el comportamiento amoroso, instruyéndola sobre el arte de la seducción con mano delicada y elegante, presentando también de forma divertida los reproches sobre el decoro y la discreción (como es el caso de la criada Lepida) a través de la perspectiva de doncellas astutas, con actitud práctica y activa, que se ríen de la irracionalidad de algunos gestos y de peticiones amorosas; casi una *Ars amatoria* en píldoras que de Ovidio saca no solo los temas, sino también el espíritu humorístico de asociar un propósito didáctico con un tema frívolo y atrevido como el amor, proponiendo de hecho un manual de comportamiento que se entrelaza con la línea narrativa, según el clásico precepto del *prodesse et delectare*.

Bibliografía citada

- Álvarez-Cifuentes, Pedro, «Lectoras de Ulixea. La recepción femenina de los libros de caballerías en Portugal», *Tirant*, 20 (2017), pp. 11-23.
- Amadís de Gaula* = Garci Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.
- Baranda, Nieves, «Las lecturas femeninas», en *Historia de la edición y la lectura en España 1472-1914*, eds. Víctor Infantes, François Lopez y Jean Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003, pp. 159-170.
- , *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España Moderna*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- Bazzaco, Stefano, «*Lisuarte di Grecia*. Trascrizione dei capitoli I-V», *Historias fingidas*, 4 (2016), pp. 233-253. URL: <<https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/55/103>> (cons. 08/05/2020).
- Biascioli, Costanza, «La cultura delle donne nei *libros de caballerías* del XV e del XVI secolo», *Igitur*, 5 (1993), pp. 73-84.
- Bocados de oro* = *Bocados de oro*, ed. Mechthild Crombach, Bonn, Romanisches Seminar der Universität Bonn, 1971.
- Bognolo, Anna, «Los *palmerines* italianos: una primera aproximación», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, Carlos Rubio Pacheco, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 2013a, pp. 255-284.
- , «Mambrino Roseo da Fabriano: vita provvisoria di uno scrittore», en Bognolo, Anna, Cara, Giovanni, Neri, Stefano, *Repertorio delle continuazioni italiane ai romanzi cavallereschi spagnoli. Ciclo di Amadis di Gaula*, Roma, Bulzoni, 2013b.
- , «Sobre el público de los libros de caballerías», en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 2003, vol. II, pp. 125-129.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, *Índice y estudio de motivos en los libros de caballerías castellanos (1508-1516)*, tesis de doctorado, Universidad de Zaragoza,

- Filología Hispánica (Literaturas Española e Hispánicas), 2007.
- , «Motivos literarios de la representación de la violencia en los libros de caballerías castellanos (1508-1514): enanos, doncellas y dueñas anónimas», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alicante, 16-20 de setembre de 2003)*, coords. Josep Lluís Martos Sánchez, Josep Miquel Manzanaro i Blasco y Rafael Alemany Ferrer, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol. I, pp. 441-452.
- Cacho Blecua, Juan Manuel, «El mono en la narrativa breve castellana de la Edad Media», en *Monde animal et végétal dans le récit bref du Moyen Âge*, ed. Hugo Bizzarri, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2018, pp. 15-36.
- Campos García Rojas, Axayácatl «El retiro en la vejez en los libros de caballerías hispánicos», en *Literatura y ficción: 'estorias', aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, vol. II, pp. 473-488.
- Cátedra, Pedro M. y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*, Salamanca, Instituto de Historia del Libro y la Lectura, 2004.
- Celestina* = Rojas, Fernando de, *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- Coloquios matrimoniales* = Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*, Madrid, Atlas, 1943.
- Corbaccio* = Giovanni Boccaccio, *Il Corbaccio*, ed. Pier Giorgio Ricci, Torino, Einaudi, 1977.
- Cortegiano* = Baldesar Castiglione, *Il libro del cortegiano*, ed. Bruno Maier, Torino, UTET, 1981.
- Cuesta Torre, M^a Luzdivina, «El libro segundo del *Tristán* de 1534: ideas sobre el amor y el matrimonio», *Estudios humanísticos. Filología*, 12 (1990), pp. 11-24.
- De amore* = Andreas Capellanus, *De amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, El festín de Esopo, 1985.
- De institutione feminae christianae* = Juan Luis Vives, *De institutione feminae christianae*, ed. Charles Fantazzi y Constant Mattheussen, Leiden / New York / Köln, E.J. Brill, 1996, 2 vols.
- Diccionario de arabismos* = Federico Correinte, *Diccionario de arabismos y voces afines en iberorromance*, Madrid, Gredos, 1999.

- El baladro del sabio Merlín* = *El baladro del sabio Merlín con sus profecías*, ed. María Isabel Hernández, Gijón, Ediciones Trea, Hermandad de Empleados de Cajastur, Universidad de Oviedo, 1999.
- Flor.* = Mambrino Roseo da Fabriano, *Il Cavallier Flortir [...]*, Venezia, Michele Tramezzino, 1565.
- Flor. II* = Mambrino Roseo da Fabriano, *Libro secondo del valoroso cavallier Flortir [...]*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Gagliardi, Donatella, *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010.
- Herpoel, Sonja, «El lector femenino en el Siglo de Oro español», en *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, dir. Rina Walthaus, Amsterdam, Brill / Rodopi, 1993, pp. 91-99.
- Herrán Alonso, Emma, «La mujer y los libros de caballerías», en *Jóvenes I+D+F*, eds. Esther Álvarez y M^a Carmen Rodríguez Fernández, Oviedo, KRK, 2005, pp. 397-411.
- Lacarra, M^a Eugenia, «Notes on Feminist Analysis of Medieval Spanish Literature and History», *La Corónica*, 17 (1988-89), pp. 14-22.
- Lanzarote del Lago* = *Lanzarote del Lago*, eds. Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Libro de las confesiones* = Martín Pérez, *Libro de las confesiones. Una radiografía de la sociedad medieval española*, eds. Antonio García y García, Bernardo Alonso Rodríguez y Francisco Cantelar Rodríguez, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 2002.
- Lucía Megías, José Manuel y M^a Carmen Marín Pina, «Lectores de libros de caballerías», en *Amadís de Gaula: 1508, Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 289-311.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, *El motivo literario en El baladro del sabio Merlín (1498 y 1535), con un índice de motivos de El Baladro del sabio Merlín (Burgos, 1498 y Sevilla, 1535)*, México D.F., El Colegio de México, 2017.
- Maillard Álvarez, Natalia, «Lecturas femeninas en el Renacimiento: mujeres y libros en Sevilla durante la segunda mitad del siglo xvi», en *Mujer y cultura escrita: Del mito al siglo XXI*, coord. María del Val González de

- la Peña, Gijón, Trea, 2005, pp. 167-182.
- Marín Pina, M^a Carmen, «El ciclo español de los *Palmerines*», *Voz y Letra*, 7: 2 (1996), pp. 3-27.
- , «El humor en el *Clarisel de las Flores* de Jerónimo de Urrea», en *Libros de caballerías (de Amadís al Quijote)*, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Puerto Moro y María Sánchez Pérez, Salamanca, SEMYR, 2002, pp. 245-266.
- , «El público y los libros de caballerías: las lectoras», en *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Institucion Fernando el Catolico, 2011, pp. 351-375.
- , «La aventura de leer y las mujeres del *Quijote*», *Boletín de la Real Academia Española*, 85 (2005), pp. 417-441.
- , «La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción del género caballeresco entre el público femenino», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 129-148.
- Millán González, Silvia C., «Amazonas y lecturas de mujeres, entre la ficción y moralidad: de la *Silva* de Mexía al *Silves de la Selva* y los *Coloquios matrimoniales* de Luján», *Tirant*, 20 (2017), pp. 119-146.
- Neri, Stefano, «Cuadro de la difusión europea del ciclo palmeriniano (siglos XVI-XVII)», en *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal y Carlos Rubio Pacho, México, D.F., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, 2013, pp. 285-309.
- Ortega Baún, Ana E, «“Su belleza es su perdition”: mujer y sexualidad. El ejemplo de Castilla, 1200-1350», en *Las mujeres en la Edad Media*, eds. M^a Isabel del Val Valdivieso y Juan Francisco Jiménez Alcázar, Murcia-Lorca, Sociedad Española de Estudios Medievales, 2013, pp. 363-374.
- Palm.* = *Palmerín de Olivia*, ed. Giuseppe di Stefano, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Palm. II* = Mambrino Roseo da Fabriano, *Il secondo libro di Palmerino di Oliva [...]*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Palmerín de Inglaterra* = *Libro segundo del muy esforçado caballero Palmerín de Inglaterra*, ed. Adolfo Bonilla San Martín, en *Libros de Caballerías. Se-*

- gunda parte. Ciclo de los Palmerines. Extravagantes. Glosario. Variantes. Correcciones. Índices*, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos, 1908, pp. 187-374.
- Philosophia Antigua Poética* = Alonso López Pinciano, *Philosophia antigua poética* (Obras completas. Vol. I), ed. José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998.
- Plat.* = *Platir*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Plat. II* = Mambrino Roseo da Fabriano, *La seconda parte [...] di Platir*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Poética* = Aristóteles, *Poética*, en *Poética. Magna moralia*, eds. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2011, pp. 35-100.
- Poetica d'Aristotele volgarizzata* = Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Muuchen, Fink, 1968 [ed. anast. de la ed. de Viena, impresa por Gaspar Stainhofer en 1570].
- Prim.* = *Primaleón*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Prim. IV* = Mambrino Roseo da Fabriano, *La quarta parte del libro di Primaleone [...]*, Venezia, Michele Tramezzino, 1560.
- Rodilla, María José, «Tesoros de sabiduría y de belleza: didacticismo misógino y prácticas femeniles», en *Literatura y ficción: "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media*, ed. Marta Haro Cortés, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2015, vol. I, pp. 437-446.
- Santonja, Pedro, «El canon de belleza femenina en la literatura de la Edad Media y del Renacimiento», *Letras de Deusto*, 36: 110 (2006), pp. 135-165.
- Santos Aramburo, Ana, «Una lectora de libros de caballerías: la condesa de Campo de Alange», *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías* (Catálogo de la Exposición celebrada en la BNE: Madrid, 9 de octubre de 2008 a 19 de enero de 2009), Madrid, Biblioteca Nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 312-315.
- Tablas poéticas* = Francisco Cascales, *Tablas poéticas*, ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature. A classification of Narrative*

- Elements*, Helsingfors-Bloomington, FFC-Indiana University Studies, 1932-1937; ed. revisada, Copenhagen-Bloomington, 1955-1958.
- Tristán de Leonís* = *Tristán de Leonís y el rey don Tristán el Joven, su hijo* (Sevilla, 1534), ed. M^a Luzdivina Cuesta Torre, México D.F., Universidad Nacional Autónoma, 1997.
- Trujillo Maza, M^a Cecilia, *La representación de la lectura femenina en el siglo XVI*, tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.
- , «Los usos y gustos literarios de la aristocracia femenina a finales del siglo XVI», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, coords. Jimena Gamba Corradine y Francisco Bautista Perez, San Millán de la Cogolla / Salamanca, Instituto Biblioteca Hispánica del CiLengua / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas / Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2010, pp. 783-791.
- Zoppi, Federica, «Aproximación al estudio de los motivos cómicos en los libros de caballerías: unos ejemplos de los *Palmerines* italianos», *Historias fingidas*, 7 (2019), pp. 313-340.
- URL: <<https://historiasfingidas.dlcs.univr.it/article/view/95>>.
(cons. 08/05/2020).